

Marina Félix

Vol. 1, N.º 55 (julio-septiembre 2017)

Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico

**Artists of the People. Libertarian antecedents of the social and critical
Argentinian art**

Marina Félix

Facultad de Bellas Artes;
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
marina_feliz@yahoo.com.ar

Resumen

El objetivo de este trabajo fue revisar la influencia del proyecto cultural alternativo anarquista en las acciones y en las obras de los Artistas del Pueblo, colectivo de artistas "orilleros" que actuaron en el campo artístico porteño a principios del siglo veinte. Criados durante el auge del anarquismo en la Argentina, en los nuevos barrios periféricos de la ciudad de Buenos Aires en plena modernización, fueron el primer exponente de arte crítico y social local. A partir de la reivindicación de algunas estrategias anarquistas, como la apropiación de la cultura letrada y su resignificación en sentido contestatario, los Artistas del Pueblo fueron críticos de la cultura oficial de la Academia Nacional de Arte, de la vanguardia artística,

Abstract

The objective of this work was to review the influence of the anarchist alternative cultural project on the actions and works of the Artists of the People, a group of artists "orilleros" who acted in the artistic field of Buenos Aires at the beginning of the 20th century. Created during the rise of anarchism in Argentina, in the new outlying districts of the city of Buenos Aires in full modernization, they were the first local exponent of critical and social art. From the vindication of some anarchist strategies, such as the appropriation of literate culture and its resignification in a contestatory sense, the Artists of the People were critical of the official culture of the National Academy of Art, of the Artistic Avant-gard, but also of the new Cultural Industry and its Mass Culture. From

Marina Félix

Vol. 1, N.º 55 (julio-septiembre 2017)

pero también de la nueva industria cultural y su cultura de masas. Desde su accionar artístico revolucionario apostaron a la transformación social desde lo simbólico, mostrando en sus imágenes la contracara del imperialismo capitalista y su modernización urbana. Su obra fue un testimonio humanista de la vida del pueblo oprimido, que buscó contrarrestar el imaginario civilizatorio de la ciudad moderna que los criminalizaba y excluía. Desde los márgenes al sur de la ciudad, desarrollaron una alternativa artística libertaria para los de abajo.

their revolutionary artistic action they bet on social transformation from the symbolic, showing in their images the counterpart of capitalist imperialism and its urban modernization. Their work was a humanist testimony of the life of the oppressed people who sought to counteract the civilizing imaginary of the modern city that criminalized and excluded them. From the south margins of the city, they develop a libertarian artistic alternative for those of below.

Palabras clave: Arte moderno argentino; imperialismo; anarquismo; marginalidad; contracultura.

Keywords: Modern Argentine art; imperialism; anarchism; marginality; countercultures

Artículo recibido: 15/07/2017; **evaluado:** entre 20/07/2017 y 20/08/2017; **aceptado:** 11/09/2017.

Imperialismo y antiimperialismo en la ciudad burguesa de Buenos Aires

A fines del siglo XIX da comienzo un nuevo ciclo de modernización capitalista mundial: el imperialismo librecambista o moderno. La generación del ochenta, una nueva burguesía nacional, pero también de inversionistas extranjeros, fue la que definió la inserción de los países latinoamericanos, flamantes estados nacionales aún no industrializados, en el mercado mundial en un rol complementario y dependiente (1) del proceso de industrialización concentrado en algunos países de Europa y Norteamérica. Dentro de este esquema, estos países periféricos, en plena balcanización, se reconvirtieron en agroexportadores: grandes proveedores de materia prima especializada (cada país su producto: Argentina, carnes y granos; Brasil, bananas y caucho; etcétera); importadores de productos manufacturados traídos de los países centrales (desde objetos a sistemas de organización del estado, modelos culturales y la mano de obra inmigrantes, etcétera).

Este nuevo orden económico imperialista requirió la rápida modernización de algunas pocas “ciudades-puerto” (Romero, 2011: 247) en los países latinoamericanos, para articular la inserción de cada país en la cadena productiva mundial. Fue en estas ciudades periféricas en plena modernización donde el capitalismo industrial desplegó su naturaleza dual, sus “dos caras: la del progreso y la del atraso” (Oporto, 2011: 20). Del “lado A” el “progreso”, su costado civilizatorio racional, sus promesas de superación y ascenso social. Del “lado B” el “atraso”, la barbarie del hacinamiento, la marginación y la explotación de las clases trabajadoras. Por ejemplo, la ciudad-puerto de Buenos Aires, que se modernizó a partir de 1880 cuando se federalizó, diagramó la nueva ciudad burguesa a partir de una grilla racionalista para ordenarla siguiendo el modelo de Haussmann en París (Gorelik, 2016). Mientras, en los nuevos barrios proletarios ubicados en los márgenes de la modernización (el proceso de urbanización de la ciudad termina hacia la década del 20/30), la clase gobernante reprimía y criminalizaba a las clases populares, quienes vivían marginados con poca representación política real, que reclamaban por condiciones dignas de trabajo y de vida. En este contexto, las capitales modernas centralizaron en unas pocas décadas la riqueza y el poder dentro de cada país para convertirse en su sinónimo: por ejemplo, Argentina pasó a ser el “granero del mundo” por la carne y el trigo pampeano, y su centro la ciudad-puerto de Buenos Aires (Figura 1 y 2). Este modelo agroexportador dependiente excluyó, e incluso terminó negando, al interior “criollo” del país que por no ser productivo para este sistema quedó olvidado, al parecer dormido en relación a la gran ciudad cosmopolita.

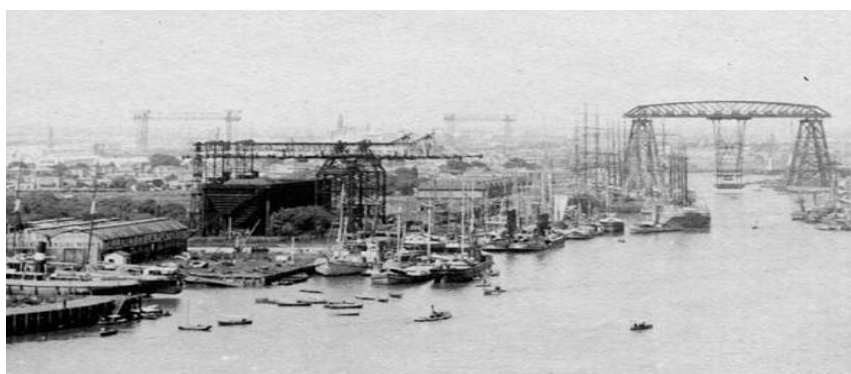


Figura 1. Plano de la red ferroviaria anglo-argentina, 1920.

Figura 2. Fotografía del viejo puente transbordador Nicolás Avellaneda, en la Vuelta de Rocha. Cruzando el Riachuelo se encuentra Isla Maciel, barrio de la localidad de Dock Sud, partido de Avellaneda, s.f. (aproximadamente 1914-1940).

Este paisaje se repitió en toda Latinoamérica, balcanizada bajo el imperialismo moderno: dependencia económica, modernización urbana, desarrollo desigual y combinado, modelo

agroexportador, liberalismo económico y nacionalismo político. El Estado nacional resultó el garante necesario de estos procesos y del desarrollo, en cada caso con sus particularidades, de un proyecto de país moderno. En la Argentina del ochenta, fue a través sus instituciones (sus escuelas, museos, etcétera), siguiendo el legado sarmientino de “civilización o barbarie”, que expresó este proyecto político y cultural de Estado, liberal en lo económico pero basado en un relato de identidad nacional, diseñado para el disciplinamiento patriótico del obrero. Siguiendo este esquema de país moderno especializado se definieron las nacionalidades en la región y se construyeron sus historias oficiales fundantes de la argentinidad, la peruanidad, etcétera, en detrimento de otros proyectos nacionales de unidad como el bolivariano de “Nación Latinoamericana” (Ramos, 2011: 283).

Para hacer frente a este modelo de país moderno del imperialismo de fin de siglo, liberal y nacionalista, y sus miserias fue que surgieron, en toda Latinoamérica, distintos movimientos de resistencia popular y disidencias de izquierda “criolla”, “inmigratoria” o “nacional” (Baily, 1985: 17). En la Argentina, junto a la corriente “criolla” independentista y la idea de nación latinoamericana bolivariana, más presente al interior del país, que defienden personajes como Ugarte, surgieron otras nuevas de origen inmigratorio, socialista y anarquista (más adelante comunista), que se implantaron en las distintas ciudades-puerto del continente. El cruce de estas dos corrientes se va a dar recién cuando la inmigración interna de la población criolla, en otro panorama económico mundial, las lleve al encuentro en las ciudades y produzca nuevas síntesis nacionales (por ejemplo el peronismo en la Argentina).

Según describe Suriano (2005), en su libro *Auge y caída del anarquismo. Argentina 1880-1930*, la corriente anarquista en Latinoamérica, proveniente del flujo inmigratorio importado o más bien expulsado de Europa a lo largo de este ciclo, se implantó frente a este panorama generalizado de capitalismo y modernidad periférica desigual. Representó una de las orientaciones políticas y sindicales más importante de la Generación del novecientos, modernista y bohemia. En la Argentina, el anarquismo tuvo su momento de auge entre finales del siglo XIX y el Centenario, período en el cual, junto al socialismo, fundaron en 1901 la primera central sindical FOA (Federación Obrera Argentina) que nucleaba a los distintos gremios. A partir de la década del diez, cada vez más perseguida por el Estado, entre otros factores, la corriente libertaria comenzó su decadencia sindical. Sin embargo, su influencia, sobre todo a nivel cultural, se hará sentir a lo largo de los años veinte y treinta. Durante estas décadas, los militantes anarquistas lucharon contra la “opresión del pueblo”, dentro y fuera del movimiento obrero argentino en formación, ejercida por el poder hegemónico del Estado, pero también la Iglesia, las empresas, etcétera. Los anarquistas entendían la opresión como la falta de libertad, su equivalente la “infelicidad”. En estos términos, la lucha libertaria fue por la

felicidad del pueblo como derecho universal y moral, condiciones dignas de trabajo y de vida. En este sentido, la doctrina libertaria ofrecía una alternativa no sólo al obrero alienado sino también a todos aquellos sectores que vieron frustrados sus anhelos de ascenso social.

Situada en Latinoamérica, en pleno proceso de balcanización modernizadora y modelo agroexportador generalizado, la propuesta política y cultural anarquista asumió un posicionamiento antiimperialista abiertamente “antipatriótico, internacionalista y populista” (Suriano, 2005: 13). En este contexto, esta postura los habría ubicado, de una manera indirecta, a favor de la unidad del pueblo contra el poder hegemónico, que lo dividía por nacionalidades que competían entre sí por un lugar dentro del mapa económico mundial. Al creer en una sociedad sin fronteras y en un universo sin nacionalidades, el anarquismo otra vez iba a contramano de la tendencia dominante del proceso histórico en el que estaba inmerso. En contraposición a estos relatos individualizadores (de argentinidad, peruanidad, etcétera), la categoría internacionalista y populista de “pueblo” incluía a la fraternidad universal de los oprimidos por el capitalismo imperialista, fueran criollos y/o inmigrantes, europeos y/o latinoamericanos; la misma no hacía distinciones de clase, género o nacionalidad.

Es en este sentido antiimperialista y unificador de la masa oprimida a nivel mundial que la doctrina anarquista va a definirse a su vez como “antipatriótica”, yendo en contra de los relatos oficiales nacionalistas. Entonces, así como en relación al movimiento obrero los anarquistas hicieron política de clases sin ser clasistas, se podría afirmar que en relación a la balcanización latinoamericana, tanto política como cultural, estos van a abogar por la unidad del pueblo sin ser latinoamericanistas.

En un país desigual como la Argentina, continúa diciendo Suriano (2005), la corriente anarquista se presentó como un fenómeno mayormente urbano, muy ligado al desarrollo del movimiento obrero en las ciudades-puerto anteriormente mencionadas. En el marco de una ciudad moderna como la de Buenos Aires, entre otras, el nuevo barrio proletario fue su lugar y motivo de disputa. Los anarquistas se organizaban (2) de manera territorial en una “red solidaria” que abarcaba todos sus niveles organizativos (gremial, cultural, social). A partir de la formación de redes solidarias y a través de sus medios alternativos, denunciaron la cara negra del capitalismo industrial y su modernización desigual en el espacio nacional. Pintaron, desde la óptica del pueblo oprimido que lucha por su liberación, el “lado B”, atrasado y oculto, de la ciudad moderna, a la que caracterizaban como monstruo “barbárico”, un poder anónimo y sin rostro, de hacinamiento, de hambre, de falta de trabajo y de miseria. Una ciudad de dos cabezas, “civilizada y bárbara” (Oporto, 2011: 20) a la vez, que prometía a las clases populares que la habitaban una vida mejor, mientras los deshumanizaba y reprimía.

Es en oposición y para contrarrestar a esta “barbarie” cotidiana del poder imperialista sobre la

masa proletaria hacinada en las ciudades que desplegaron en los barrios periféricos un proyecto contra-cultural libertaria. En los barrios, los anarquistas van a impulsar a través de sus organizaciones una oferta “cultural alternativa” (Suriano, 2005: 39) destinada a los trabajadores, de carácter civilizatorio pero con sentido contestatario, como por ejemplo, su proyecto de “educación racional”, arte y medios alternativos, fiesta anarquista, etcétera. Suriano afirma que pretendía convertirse en un modelo alternativo tanto a la cultura popular como a la oferta de la elite, y aunque tenía componentes de ambas, parecía estar más cerca de la cultura letrada de donde tomaba sus modelos que eran resignificados de acuerdo con la doctrina libertaria. La corriente libertaria buscó a partir de estas iniciativas, desde la periferia del sistema y de la ciudad (desde sus márgenes), apropiarse y resignificar la modernidad para la liberación del pueblo, para que este, una vez liberado, luche por cambiar a la sociedad. El anarquismo resultó así una corriente revolucionaria cuyo objeto fue construir una sociedad alternativa al capitalismo.

Otro aspecto que destaca Suriano (2005) es que los difusores culturales del anarquismo eran en menor medida obreros que intelectuales y publicistas, que habían optado por un desclasamiento voluntario. Algunos teóricos libertarios, como Tolstoi, destacan la función social del arte y el rol complementario de los artistas-intelectuales que se pusieran al servicio del “pueblo” aportando a la causa libertaria con sus creaciones.

En Latinoamérica hubo, durante este período en que se consolida el Arte Moderno en la región (Traba, 1994: 2), diversos artistas y colectivos, como los Artistas del Pueblo en la ciudad de Buenos Aires, que entre las décadas del veinte y treinta van a reivindicar este rol social y crítico para su arte. En el caso de este grupo de artistas proletarios porteños, fue Facio Hebequer - uno de sus miembros y principal vocero- quien habilitó la correspondencia directa con el proyecto cultural anarquista, reivindicando la denominación grupal asociada con el vocabulario libertario (ejemplo “Pueblo”) que le asignara la prensa especializada al grupo:

Alguien llamó al grupo de pintores y escultores que formamos y seguimos formando todavía, con Riganelli, Arato, Vigo y Bellocq, ‘Artistas del pueblo’. La frase nos parece justa y el título honroso. Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración (1936).

La identidad “orillera” de los artistas del pueblo

En sus años de juventud, este colectivo de artistas proletarios y militantes de izquierda,

lograron articular una “red de solidaridades” (Suriano, 2005: 16), de obras y de acciones indentitarias, estéticas y políticas de tendencia libertaria. Si bien su actuación como grupo de resistencia artística coincidió con el momento de la decadencia y persecución del anarquismo en la Argentina, todos ellos habían pasado su infancia, durante su auge, en el ambiente cultural de los nuevos barrios suburbanos en formación en una Buenos Aires que se estaba modernizando, que a su vez fue la época de mayor expansión del proyecto cultural libertario antes mencionado (Figura 3 y 4). Es decir, mucho antes de ser artistas se vieron inmersos dentro del proceso de democratización de la cultura que se estaba dando en las ciudades argentinas, desde el polo de distribución y el consumo, y del que el anarquismo participó desde sus espacios culturales contra-hegemónicos, contribuyendo con sus publicaciones con la “biblioteca del aficionado pobre” (Sarlo, 1988: 19). Hijos de la inmigración, educados en las escuelas nacionales, que dentro de los nuevos espacios barriales (sociedades de fomento, bibliotecas populares, etcétera) encarnaron a un “nuevo público lector” que tuvo acceso a veladas culturales, círculos de estudio, lecturas de libros, diarios y revistas autogestionadas y otros consumos culturales a precios populares (como el circo, cine, boxeo, etcétera). En síntesis, participaron de la experiencia de la “modernidad periférica” que se estaba dando en las “orillas (...) zona indecible entre el campo y la ciudad” (Ibídem: 43), en los márgenes de la ciudad cosmopolita de Buenos Aires.

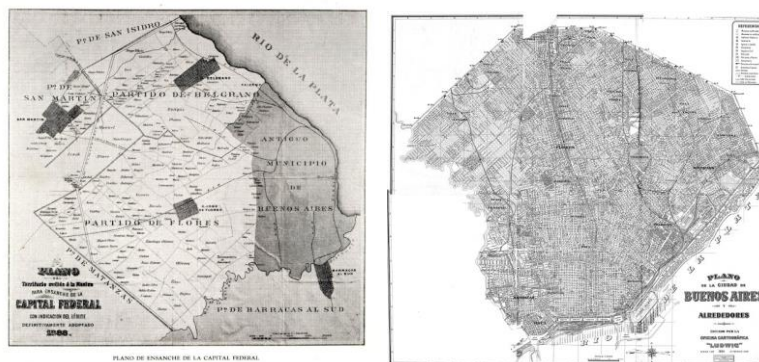


Figura 3. Plano del territorio cedido por la provincia de Buenos Aires para ensanchar la Capital Federal, 1888 (Litografía del Departamento de Ingenieros, Museo Mitre).

Figura 4. Plano de Capital Federal, 1931 (Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad, Museo Mitre).

Sarlo (1988) en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* va a caracterizar a esta segunda generación de artistas de vanguardia a principios del siglo veinte (la primera fue la generación bohemia del 900 de Ugarte y Ghiraldo) como “artistas bisagra”. Entre orillas ellos

pueden recordar una ciudad diferente a aquella en la que están viviendo. Y además esa

ciudad diferente fue el escenario de la infancia o la adolescencia: el pasado biográfico subraya lo que se ha perdido (o lo que se ha ganado) en el presente de la ciudad moderna (1988: 17).

Fueron los hijos de la “vanguardia y el criollismo”, de la transformación urbana que tuvo una dimensión subjetiva y conformó su identidad primaria en términos de “cultura de mezcla latinoamericana”. En el caso particular de los Artistas del Pueblo, el pasado que reivindicaron fue el de la inmigración anarquista del novecientos, más que la del gaucho rebelde del socialismo latinoamericanista, tradición que al parecer desconocen o rechazan. También, fueron coetáneos de la revolución rusa (1917), que representó un nuevo paradigma de izquierda socialista y revolucionaria que los obligaría a posicionarse y definir su pensamiento con respecto al nuevo Estado proletario, y del ascenso del fascismo en Europa, contra el que lucharon entendiendo que se trataba de un nuevo totalitarismo imperialista. Desde los márgenes, desde un posicionamiento geopolítico suburbano, asumieron su identidad barrial “orillera”, marginal y contestataria, para conformar un colectivo de artistas que se asumió “pueblo” y que buscó ofrecer al flamante campo artístico moderno argentino un primer exponente de arte social y crítico.

Entonces, esta identidad barrial “orillera” asumida por los Artistas del Pueblo fue mucho más que una distinción geográfica, se trató sobre todo de una reivindicación ideológica “táctica” (De Certeau, 2001: 401) del pueblo y sus causas. A nivel territorial, ser “orilleros” sirvió para distinguirlos y/o identificarlos con otros grupos de artistas según el barrio de origen.

En este sentido, ellos fueron los artistas de Barracas (Muñoz, 2008: 11), barrio obrero por excelencia, que colaboraron en ocasiones con otros grupos de La Boca, y más adelante de Boedo, dos barrios periféricos, proletarios, fabriles y portuarios como el de ellos. Distintos, a su vez, de los artistas de Florida en el centro (3) de la ciudad, identificado con la elite burguesa local.

Por otro lado, estos artistas “orilleros” se diferenciaron en su accionar estético y político contestatario-libertario de las propuestas artísticas dominantes, tanto de la letrada como de la popular (del estado, la vanguardia y el mercado). Aunque tenían componentes de ambas, parecían estar más cerca de la cultura letrada de donde tomaron sus modelos culturales (civilizatorios y modernos) para luego resignificarlos dándoles un nuevo sentido de contestatario.

La cultura letrada, en particular el arte moderno, quedó redefinida para ellos en términos libertarios, como antiinstitucional, antielitistas, anticonsumo y antiimperialista. Es decir, los artistas del pueblo reivindicaron desde el arte en el ámbito de la cultura local el modelo contra-

cultural y alguna de las tácticas anarquistas del 900, que mencionamos antes, de apropiación y resignificación de la modernidad para la liberación del pueblo.

Desde la periferia del sistema, en los márgenes de la ciudad, buscaron aportar a los trabajadores del arte y al público popular una alternativa artística libertaria, es decir, crítica y social. Su arte fue “crítico” de la oferta dominante del arte oficial patriótica y de la vanguardia cosmopolita del centro, pero también de la cultura de masas con su oferta pasatista. A su vez, fue un arte “social”, que denunció desde el plano cultural la “opresión del pueblo” en el marco capitalismo imperialista, incitando a la lucha por la liberación para el cambio social.

La reivindicación artística a destiempo del proyecto cultural y de la modalidad de lucha libertaria entre el veinte y el treinta, cuando el anarquismo argentino entró en decadencia, pudo haber sido una señal de solidaridad de los artistas del pueblo para con el pueblo trabajador en lucha, en medio de un clima de época hostil. De seguro, en ese contexto, este gesto representó un claro homenaje y llamado a la resistencia popular. Fue en este sentido “orillero”, libertario, crítico y social del campo artístico local pero también de la cultura hegemónica que se podría afirmar que constituyeron un colectivo de artistas “revolucionario”.

La aportación libertaria desde el arte

En el campo artístico moderno de la época, la cultura letrada estaba representada principalmente por los artistas que formaban parte de las instituciones oficiales estatales como la Academia Nacional de Bellas Artes y su Salón. El Salón por esos años premiaba el “paisajismo postimpresionista” (Traba, 1994: 5) de Fader y Quiros como la expresión en el ámbito de las artes plásticas del “nacionalismo tradicionalista” (Wechsler, 2010: 304) ligado al proyecto cultural del Estado-Nación patriótico y oligárquico del '80. Como dijimos antes, el Estado nacional funcionaba como garante necesario del poder anónimo de la burguesía imperialista local, que operó a través de sus instituciones, en este caso las artísticas. El “nacionalismo tradicionalista” oficial de la época realizó una apropiación del folklore y la historia criolla argentinizada, fruto de la “balcanización cultural” (Traba, 1994: 3), donde la patria chica se mostraba “domesticada” luego del proceso modernizador. Hacia afuera, la imagen nacional debía ser la del “granero del mundo”, una que se correspondía con el rol complementario asignado a nuestro país dentro del esquema económico mundial.

En pintura este sentido se trasladó en la exaltación del paisaje de las provincias en términos de naturaleza exuberante, exótica e incluso deshabitada. Hacia adentro del territorio nacional, la pintura oficial reflejó el relato de la historia oficial mitrista creado para el adoctrinamiento

patriótico de la masa inmigratoria, que asistía a las instituciones educativas estatales y museos locales. En general, en estas imágenes se muestra al gaucho y al indio en su versión “civilizada” costumbrista, pacificado y vencido por la república modernizadora, un hombre de campo manso incluso idealizado como lo representó Hernández en *La vuelta de Martín Fierro*. Los Artistas del Pueblo tuvieron con la Academia Nacional de Bellas Artes una relación conflictiva y combativa que se va a ver reflejar en distintas acciones libertarias que impulsan y que pueden ser consideradas “anti institucionales” e incluso “antipatrióticas”. Describe Muñoz (2008) en *Los Artistas del pueblo. 1920-1930* que los orígenes del grupo se remontan a la década del diez, cuando los futuros Artistas del Pueblo, que vivían en la periferia de ciudad, buscaron participar de los espacios oficiales del centro. Alguno de estos artistas se conocieron en las clases de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes en su anexo del suburbio sur. En el taller de Pío Collivadino, profesor de la Academia de Bellas Artes, varios de ellos aprendieron las técnicas del grabado. Por ese entonces, se presentaron de manera individual al Salón nacional, pero sus obras fueron rechazadas por su anti-academicismo, sobre todo a nivel temático.

Como artistas “orilleros”, sus temas de denuncia social eran urbanos y sus personajes universales, los “oprimidos” del sistema. Sus obras de mirada “miserabilistas” describían escenas del “pueblo” sufriente y marginado en sus barrios obreros. Según Muñoz (2008), este miserabilismo “proviene del amargo pesimismo de los anarquistas clásicos como Kropotkin y que había sido desarrollado ampliamente en la literatura rusa de fines del siglo XIX” (2008: 18). Estas obras “sociales” plantean un discurso crítico del “tradicionalismo patriótico” oficial ya que su temática era antipatriótico por omisión y libertarias por asociación (Figura 5). Se podría decir que fue este rechazo inicial de la academia lo que los une como grupo de resistencia “orillera”. Juntos, van a buscar contrarrestar el “monopolio educativo y cultural ejercido por las instituciones dominantes” (Suriano, 2005: 39), para habilitar nuevos espacios alternativos donde circulen otros relatos, otras voces, otro arte moderno, contestatario y crítico del sistema. Para entonces comienzan a juntarse como grupo en dos talleres ubicados en el barrio de Barracas. En 1914 plantean su primera acción colectiva contestataria, organizan el Salón de Recusados del nacional de ese año. Se trató de una acción inaugural, donde recuperaron, por primera vez como grupo, la estrategia libertaria de apropiación y resignificación de la cultura letrada y su institución artística, en este caso del salón. El catálogo “manifiesto” de la muestra afirma: “Nada innovamos. Concurrimos con nuestros esfuerzos a llenar un vacío que existe en nuestro naciente arte social” (Muñoz, 2008: 13). En 1918 repiten la operación junto a los artistas de la Vuelta de Rocha, esta vez como iniciativa la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores (4) de la que participan. Inauguran el Primer salón de la Sociedad

Nacional de Artistas, cuyo catálogo exponía “Independientes. Sin jurado y sin premio” declarando el espíritu libertario, antiinstitucional del evento.



Figura 5. Arato, J. (s.f.) Sin título. [Pintura]. Óleo sobre tela, 106 x 73 cm. Museo de Bellas Artes de la Boca “Benito Quinquela Martín”.

Otro agente importante de la cultura letrada de la época fue la vanguardia cosmopolita, compuesta por la elite artística e intelectual porteña de la década del veinte. Desde las galerías de la calle Florida en el centro de la ciudad, estos artistas abogaron por un “formalismo” plástico y la autonomía del arte consonante con algunas de las tendencias de la experimentación vanguardista, como el cubismo, importadas de Europa donde se formaron sus integrantes como Pettoruti y Xul Solar.

La revista *Martín Fierro* (1924-1927), gestada por una elite literaria conformada por Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo entre otros, fue la principal difusora de las ideas de estos artistas reformistas. Esta vanguardia plástica era crítica del “paisajismo postimpresionista” promulgado por la academia local, pero también de los artistas “sociales”, a quienes tildaban de atrasados por su estilo figurativo tradicional, a su entender, necesitado de una modernización desde las formas “puras” del lenguaje visual.

La vanguardia cosmopolita en términos de público fue de elite, para adelantados e iniciados en la experimentación vanguardista europea. El gran público, sobre todo la masa proletaria, no lograba apreciar sus esfuerzos (sin embargo, en la década del treinta esta vanguardia cosmopolita va a penetrar la academia, los museos y otras instituciones oficiales convirtiéndose en el lenguaje dominante durante varias décadas). Estos artistas buscaban modernizar con sus obras la percepción del público, el arte y la cultura argentina. Como la academia, se preguntaban por el sentido de lo nacional, pero su mirada del país era reformista, enfocada en salir del “atraso” cultural del presente, con respecto a los países centrales, hacia una nación moderna y cosmopolita.

Volviendo a los Artistas del Pueblo, durante los años veinte colaboraron con el grupo Boedo, vanguardia literaria de izquierda-política y su emprendimiento editorial de libros, revistas y diarios de llegada popular "Claridad". Su acercamiento al grupo Boedo (barrio suburbano) reforzó la identidad barrial proletaria del grupo de artistas "orilleros". Fue a partir del enfrentamiento estético-político del grupo Boedo con el de Florida (centro) que se va a revelar el elemento anti-elitista y anti-intelectual libertario de los Artistas del Pueblo.

Desde sus comienzos, estos artistas habían adoptado el grabado como medio estratégico para producir sus obras en un marco donde la pintura era la técnica favorecida por la tradición académica y la vanguardia cosmopolita. Para ellos "la clave de la renovación del arte contemporáneo está en considerarlo como trabajo productivo y socialmente útil. Es decir, entenderlo, ante todo, como oficio artesanal" (Muñoz, 2008: 23). En este sentido, la revalorización de medios y técnicas consideradas artesanías o artes populares, que aún no tenían estatus artístico (como la decoración, la ilustración, el grabado), pero que gozaban de circulación popular, cumplían con el requisito de ser un trabajo socialmente necesario (Ídem). A partir del grabado y la multiplicidad de copias y espacios de circulación que brindaba esta técnica buscaron llegar a su destinatario ideal, el pueblo, un destinatario masivo que en general estaba por fuera del circuito artístico. La ilustración de libros, revistas, diarios va a ser el lugar elegido para la circulación de sus imágenes libertarias para salir del circuito elitista e intelectual artístico y servir a su verdadero destinatario: el pueblo oprimido en lucha (Figura 6). En la década del '30, algunos representantes del grupo van a exponer sus obras en fábricas y gremios obreros, otra forma de llevar el arte a los trabajadores. Otro recurso plástico que adoptaron para que sus obras sean accesibles y útiles para el pueblo, ligado a la tradición del grabado social, fue la adopción del estilo naturalista para que no se dificulte la lectura de sus temas de denuncia social.

Desde este posicionamiento estético libertario consiguieron apropiarse de manera selectiva del arte moderno europeo, aportando al campo artístico local una alternativa social y crítica desde abajo y para los de abajo. De alguna manera fueron una anti-vanguardia, "Nada innovamos", cuya función social y compromiso con los oprimidos del sistema había requerido una elección de medios activistas para un arte revolucionario que no busca ser un fin en sí mismo, como el "arte x el arte" del grupo Florida, sino un vehículo para el cambio social por parte de un tipo de artista puesto al servicio de la lucha popular.

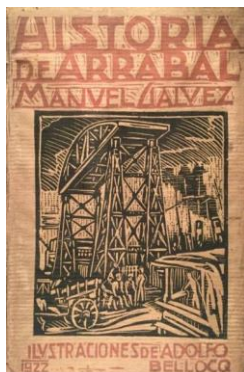


Figura 6. Ilustración realizada por Adolfo Bellocq para *Historia de Arrabal*, de Manuel Gálvez. Museo del dibujo y la ilustración, Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires (1922).

En cuanto al campo popular, en las décadas del veinte y del treinta, la naciente industria cultural (local e importada) y su cultura de masas van a ser una de las fuentes principales de imágenes de la ciudad moderna, que afectaba de forma directa al pueblo y conformaban su subjetividad en sentido capitalista-consumista. El pueblo oprimido (tanto de los inmigrantes como de los obreros criollos) gustaba del circo, el carnaval y otros espectáculos como el boxeo, el teatro y el cine. La calle Corrientes era el epicentro del ocio pasatista de las tiendas, los cines y teatros, los bares y la vida bohemia con sus perdiciones. Es en general la acción de los capitales privados, pero también en parte apoyada por el Estado nacional, quien financia este tipo de actividades recreativas y festivas. La fotografía postal, el teatro y el cine nacional van a devolver una imagen “triumfante” de Buenos Aires moderna, civilizada y cosmopolita.

Dijimos antes que el anarquismo había luchado contra el poder hegemónico de la nueva burguesía anónima, que se expresaba en las instituciones oficiales del Estado y la iglesia, pero también, que se manifestaba en otras instituciones privadas como eran la incipiente industria cultural en las ciudades modernas. Para los anarquistas, explica Suriano (2005), el alcohol, la prostitución y la noche representaban el miedo de la clase pobre a caer en lo bajo y la falsa felicidad.

Los Artistas del Pueblo, siguiendo la lógica libertaria, fueron críticos del sentido mundano pasatista de la ciudad moderna, que “disfrazaba de diversión la opresión”, y que “embrutecía al proletariado” y lo aleja de una “educación racional”, civilizatoria, con sentido contestatario, que lo instruyera para su liberación y que luche por sus derechos; la verdadera “felicidad”. Retomaron la mirada del anarquismo sobre la industria cultural, la ciudad, la noche y sus vicios, por lo que buscaron ofrecer a los trabajadores una oferta cultural alternativa (4), una “contrafiesta” (Suriano, 2005: 47). Estas “contrafiestas”, eventos culturales no capitalistas, expresaban la utopía libertaria de la construcción de un “ocio productivo y comprometido”

(Ibídem: 51).

Una vez más afloró la estrategia anarquista de apropiación y resignificación, en este caso de la cultura de masas, generando exponentes propios que no resultasen funcionales al capitalismo y la opresión de los trabajadores sino que los liberasen. En el marco de las “contrafiestas” se desplegó el “teatro anarquista” (Ibídem: 49), tal vez, una de las producciones más representativas de la oferta alternativa libertaria. El discurso de este teatro era social, proletario e independiente y proliferó en espacios propios de circulación (centros de fomentos, bibliotecas, etcétera) con producciones originales, como las obras de Elías Castelnuovo. Los Artistas del Pueblo formaron parte de este circuito cultural alternativo desde la producción visual (las escenografías, por ejemplo) para estos espectáculos independientes, en especial Vigo y Facio Hebequer (Figura 7).



Figura 7. Boceto escenográfico del episodio II de la obra teatral "Los señalados", de Elías Castelnuovo (1929), realizado por Abraham Vigo (Fundación Sahda Vigo).

Por último, entre la cultura letrada y la industria cultural, el “nuevo paisaje urbano” (Sarlo, 1988: 26) de la ciudad-puerto de Buenos Aires, en pleno proceso de modernización civilizatoria fue, tal vez, el exponente visual-cultural más relevante, incluso que las artes plásticas, en términos de su capacidad de afectación popular a nivel de la experiencia cotidiana. La “grilla”, el trazado urbano racional de la ciudad, junto a la nueva arquitectura habitacional y la ingeniería civil montada según los modelos importados de Europa y edificado principalmente por capitales extranjeros pero también nacionales, habría sido la expresión más fiel del poder hegemónico de la nueva burguesía y el imperialismo cultural en nuestro país.

La Buenos Aires del Centenario buscó proyectar a partir de su arquitectura renovada (6) una imagen de país moderno, de progreso y bonanza. La burguesía porteña se expresó a través de la arquitectura de estilo europeo, presente tanto en el centro comercial de la ciudad como en los barrios residenciales de la elite porteña como Recoleta; sus monumentos, sus altos edificios

e instituciones públicas y culturales. Pero también, en su importante puerto internacional con ingeniería civil en hierro inglés, los trenes y tranvías, las fábricas, los puentes y transbordadores.

La nueva clase burguesa y su poder hegemónico anónimo, que construía la ciudad se manifestó en cada rincón de la misma, incluso en la “barbarie” de los barrios suburbanos “atrasados” donde vivía hacinada la clase trabajadora, que busca salir a flote a pesar de las desigualdades de la modernización (Oporto, 2011: 49).

La nueva burguesía capitalista era la dueña de la ciudad y su destino. Dentro de la misma el pueblo estaba sujeto a sus designios y presencia constante (o ausencia) en su “grilla”, en cada asfalto, vía de tren, transbordador o alumbrado, todos ellos signos urbanos duales, de progreso pero también de control. Hay que recordar que para esta época un tercio de la población era inmigrante, y por tanto no tenía voz ni voto en el desarrollo político y cultural del país; y los trabajadores no contaban todavía con derechos sociales ni laborales, que desde los gremios exigían a las empresas y al Estado.

El progreso hecho ciudad tenía cara de patrón, que otorgaba pero también quitaba, que apabullaba con su arquitectura monumental, oprimía con su omnipotencia y omnipresencia ordenadora y represiva, a la vez que esperanzaba su costado positivista. No nos olvidemos que el nuevo trazado urbano de Buenos Aires repitió el modelo de Haussmann para París en el siglo diecinueve, quien reorganizó la ciudad en función de evitar los disturbios sociales, las barricadas y tomas populares como las ocurridas en Francia revolucionaria. La burguesía de Buenos Aires sabía que el ordenamiento urbano era su mayor arma para implantar el nuevo esquema económico agroexportador, por el que apostó su inserción dentro del imperialismo mundial, y para minimizar sus resistencias. El nuevo paisaje urbano moderno, reflejado en las postales turísticas de la época, fue la obra más importante del poder hegemónico y el que mejor lo retrató.

En plena modernización de Buenos Aires, los Artistas del Pueblo batallaron desde el arte contra el sentido hegemónico de dicha transformación urbana que en general estigmatizaba al “pueblo”. En esta dirección, buscaron apropiarse y resignificar el “nuevo paisaje urbano” desde lo simbólico, para hacer frente al “imperialismo cultural” dominante. Sus obras (ya fueran pinturas, escenografías o grabados) fueron concebidas como contra-postales libertarias de Buenos Aires moderna, vistas de la ciudad pero desde la óptica de los oprimidos, es decir, desde los márgenes del sistema.

En un contexto de desarrollo urbano “combinado”, vinculado a los intereses imperiales que generaba una sociedad desigual, no dual, como sostenía el paradigma sarmientino de “civilización o barbarie” (Oporto, 2011: 48), estos artistas libertarios se apropiaron y subvirtieron

este paradigma (la “zoncera madre”, dirá Jauretche años después) para denunciar lo que realmente ocurría en los barrios marginales. En sus imágenes mostraron la miseria de los barrios populares, no como una “voluntad de atraso” a causa de la “barbarie” de sus habitantes como afirmaba la mirada hegemónica, sino evidenciando cómo los pobres no podían ingresar a la modernidad porque la misma lógica de la modernidad lo impedía. Sus obras, inspiradas en el teatro libertario, “reproducía un contenido de carácter binario de las relaciones sociales: por un lado estaba el pueblo sufriente y explotado representando el costado positivo de la humanidad y, por otro, los factores de poder (curas, patrones, militares) encarnando la maldad” (Suriano, 2005: 49). Partiendo de este esquema narrativo, sus protagonistas fueron los oprimidos del sistema: los trabajadores, pero también las mujeres, los niños, los ancianos, los desocupados, fueran criollos o migrantes. Se los representaba “humanizados”, sufrientes, explotados, en su fealdad y tristeza, pero también luchando por su liberación. Retrataron al pueblo “civilizado”, en oposición a la imagen grotesca, criminalizada y/o anónima con que los caracterizaba la mirada hegemónica en su masiva oferta cultural. La ciudad moderna, que actuaba como telón de fondo de estos personajes, encarnaba, a manera de antagonista “malvada”, el poder sin rostro de la burguesía opresora cuyo cuerpo (hecho de puentes, edificios, trenes, calles, etcétera) parecía una máquina infernal al servicio del capitalismo imperialista (Figura 8). Esta contra-postal “bárbara” de la ciudad moderna expresó una clara denuncia al sistema económico social imperante. Contrastaba con la mirada oficial “civilizatoria” y triunfante del paisaje urbano moderno, que negaba de manera sistemática su costado “atrasado”. El arte social y crítico de los Artistas del Pueblo trató de dar testimonio de las desigualdades sociales de la época. Se propuso ser un espejo que reflejase la vida de los trabajadores desde su óptica, para construir una imagen que les devolviese la dignidad y la conciencia que necesitaban para combatir al sistema que los oprimía y marginaba. Su proyecto artístico revolucionario contribuyó desde el arte, apropiándose y resignificando el nuevo paisaje urbano de la modernización imperialista, a la construcción de una utopía de una sociedad alternativa al capitalismo desde abajo.

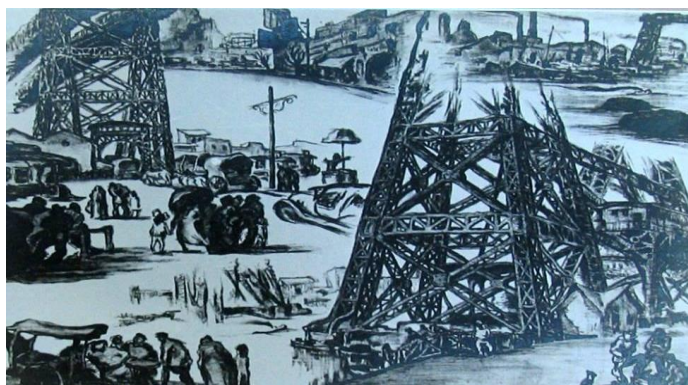


Figura 8. Facio Hebequer, Guillermo (1933). *Puente Brown* [litografía], serie Buenos Aires (Galería Vermeer).

Artistas del pueblo de ayer y de hoy

A modo de cierre, podemos afirmar que la influencia anarquista, en diálogo permanente con los cambios de escenarios y corrientes de época, ha sido fructífera y ha tenido una larga vida en el arte político argentino. El espíritu del proyecto cultura alternativo libertario estuvo presente desde los orígenes del arte social y crítico en la Argentina, camino que inauguraron los Artistas del Pueblo, y que va a perdurar a lo largo del siglo veinte con continuidades y rupturas. Se pueden observar algunas de estas persistencias en los distintos homenajes que le rindieron a este colectivo de artistas “orilleros”, comenzando con la muestra que organiza el partido comunista en 1936 tras la muerte de Facio Hebequer. En la década del 60, varios artistas comprometidos de la Neo Vanguardia porteña recuperaron la historia de este colectivo como antecedente de su propia producción artística social y crítica. Incluso en el siglo XXI se puede sentir su impregnación en las acciones y producciones de artistas activistas que se manifestaron en la poscrisis argentina, como por ejemplo el mural piquetero bajo el puente Pueyrredón. En definitiva, los Artistas del Pueblo fueron “los primeros artistas argentinos que persiguen esa utopía tan moderna como es la de transformar la sociedad desde el arte” (Muñoz, 2008: 25). Críticos del capitalismo y del imperialismo, desde un posicionamiento libertario, buscaron apropiarse y resignificar la ciudad y la cultura moderna para cambiar su signo y construir una alternativa para el cambio social desde abajo, desde los márgenes del sistema. Finalmente, como afirma Muñoz (2008), “su búsqueda ha sido una de las principales preocupaciones de muchos artistas contemporáneos: hallarle un sentido, una función social al arte dentro de la compleja sociedad moderna” (Ibídem: 25). Al parecer mientras el imperialismo (neo)liberal siga mutando y continúe la opresión capitalista sobre el pueblo que habita las ciudades periféricas, como contracara, habrá anarquismo y arte libertario que le dé batalla.

Notas

(1) Según Ramos (2011), pasan a ser “semi-colonias”, cuestionando la independencia real de los estados nación en Latinoamérica.

(2) Según Suriano (2005), hay varios tipos de anarquismos, algunos individualistas y otros de carácter comunitario. El primer tipo fue el primero en llegar a la Argentina a mediados del siglo XIX. Fue recién con la generación del novecientos que llega el anarquismo comunitario e incorpora la idea de organización sindical libertaria.

(3) Según Muñoz (2008) si bien buscaban diferenciarse de los artistas del grupo de Florida, estos artistas también expusieron en las galerías de arte del centro. Incluso alguno de sus miembros terminaron ganando premios de la Academia Nacional. Esto refuerza la idea de que su reivindicación de la identidad "orillera" se trató de una distinción más ideológica que geográfica.

(4) En 1917 junto a otros artistas proletarios fundaron la primera Sociedad de Artistas, Pintores y Escultores por iniciativa de Santiago Stagnaro, "prototipo de artista anarquista de principios de siglo que supo combinar su actividad como poeta, pintor y escultor con su militancia obrera" (Muñoz: 14). Si bien la experiencia duró poco tiempo, es el antecedente de otras organizaciones de este tipo que la sucedieron. Da cuenta del interés sindical de los artistas del pueblo y su reivindicación del artista como trabajador de la cultura.

(5) Suriano (2005: 49-50) menciona que las "contra-fiestas" libertarias no tuvieron tanto éxito entre los trabajadores como sus propuestas sindicales. Este sería uno de los puntos de fracaso estructural del anarquismo cuando busca competir con la cultura de masas.

(6) De acuerdo con Romero (2011) la ciudad de Buenos Aires optó por la destrucción del casco urbano antiguo de estilo "criollo" colonial para reemplazarlo por nuevos edificios de estilo modernista de moda en ese momento en Europa.

Bibliografía

- Baily, S. L. (1985). *El movimiento obrero, nacionalismo y política en la Argentina*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- De Certeau, M. (2001). De las prácticas cotidianas de oposición. En Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 391-425). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Facio Hebequer, G. (1936). *El sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Gorelik, A. (2016). *La grilla y el parque*. Bernal, Bs. As.: U.N.Q.
- Muñoz, A. M. (2008). *Los artistas del pueblo. 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Oporto, M. (2011). *De Moreno a Perón. Pensamiento Argentino de la unidad latinoamericana*. Buenos Aires: Planeta Argentina.
- Ramos, J. A. (2011). *Historia de la nación latinoamericana*. Buenos Aires: Continente.
- Romero, J. L. (2011). *Latinoamérica Las Ciudades y Las Ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Suriano, J. (2005). *Auge y caída del anarquismo. Argentina 1880-1930*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina. 1900 a 1980*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Wechsler, D. (2010). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. En Burucua, J. E.

Marina Félix

Vol. 1, N.º 55 (julio-septiembre 2017)

(Dir.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (Vol. 1) (pp. 269-312). Buenos Aires: Sudamericana.